



La construcción de la experiencia del viaje en la escritura: figuras del escritor viajero contemporáneo

Karolina Zygmunt

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA · kazyg@alumni.uv.es

Graduada en Estudios Hispánicos por la Universidad de Valencia, actualmente está cursando el Máster en Estudios Hispánicos Avanzados. Sus principales intereses son el análisis literario y la traducción. Ha colaborado en la traducción de la obra completa del poeta polaco Zbigniew Herbert.

RECIBIDO: 20 DE AGOSTO DE 2013

ACEPTADO: 10 DE SEPTIEMBRE DE 2013

Resumen: El presente trabajo propone un análisis de la representación del viaje en las obras literarias contemporáneas. Se parte de la hipótesis de que existe una relación entre la experiencia del viaje y su representación en la literatura. El objetivo de este ejercicio crítico es explicar este vínculo, señalando la importancia de la escritura como un espacio en el que se construye la experiencia del viaje.

Palabras Clave: Guevara, Armada, Reverte, Kerouac, Chatwin, Krakauer, Kapuściński, viaje, transformación del sujeto, conocimiento, metaliteratura, intertextualidad.

Abstract: This article proposes an analysis of the representation of the journey in contemporary literature. It's assumed that there's a relationship between the journey experience and her representation in the literature. The goal of this critical exercise is to explain this connection, as well as the importance of writing, which can work as a space of creation of the journey experience.

Key Words: Guevara, Guevara, Armada, Reverte, Kerouac, Chatwin, Krakauer, Kapuściński, transformation of the subject, knowledge, metaliterature, intertextuality

DOI: 10.7203/KAM.2.3165

Cuando uno escribe piensa, vana, vanidosamente, que quizá tenga algo que decir. Y sueña que acaso alguien entienda y comparta páginas, párrafos, palabras [...] Después de varios viajes a África [...] puedo decir que he empezado a saber y a comprender. Estos “Cuadernos africanos” no son más que eso, mi libreta escolar.

ALFONSO ARMADA

Intento recomponerme a mí mismo mediante el poder de la palabra.

TABAN LO LYONG

1. Introducción

Tradicionalmente, la crítica literaria se ha centrado en la narrativa del viaje desde la polémica del género¹. El presente trabajo no abarca esta cuestión, ya que su objetivo es comentar las diferentes ideologías del viaje y las formas de escritura que se ponen en marcha para construir la experiencia del viaje. La originalidad de este estudio radica en el interés por la estructura narrativa de la obra para verificar de qué forma se evidencia la transformación subjetiva del personaje en la construcción del texto literario. De esta manera, el aporte novedoso de este ejercicio crítico es presentar el acto de escritura como un lugar de emergencia de una nueva subjetividad, efecto del proceso viajero, perspectiva que no se suele tener en cuenta en los estudios tradicionales sobre el género de viaje. Como objeto de análisis se han escogido textos contemporáneos. Por un lado, se comentan obras del ámbito hispánico: *Diarios de motocicleta* de Che Guevara, que da cuenta del viaje del joven médico por América Latina, *El sueño de África*, en el que Javier Reverte narra su estancia en el continente africano y *Cuadernos africanos*, testimonio del recorrido que hace Alfonso Armada por África sumergida en conflictos internos. Por otro lado, se analizan obras de literatura universal como *En el camino* de Jack Kerouac, relato de la vida en la carretera de Sal Paradise y su amigo Dean Moriarty, *Hacia rutas salvajes*, una obra en la que Jon Krakauer, periodista y escritor, intenta presentar la historia de Chris McCandless, un joven que decide rechazar la vida en la civilización para adentrarse en Alaska y *Viajes con Heródoto* donde Ryszard Kapuściński recuerda como antes de su primer viaje profesional al extranjero, su compañera de trabajo le regala *Las historias* de Heródoto, lectura que le acompaña no solo durante ese recorrido, sino también a lo largo de toda su vida.

En la estructura del trabajo pueden observarse dos partes principales. En la primera, se presentan las diferentes ideologías del viaje que se han ido construyendo a lo largo de la historia. Empezando por las travesías de los marineros antiguos, entendidas como fuente de

¹ Solo por dar algunos ejemplos, se puede mencionar los estudios de Regales (1983), Peñate (2009), Alburquerque (2006).

riqueza, se pasa a las exploraciones ilustradas, cuyo objetivo es el conocimiento en sí, para llegar al viaje contemporáneo caracterizado por su masificación y mercantilización, relacionado con la noción de ocio. Junto a las ideas de críticos como Antón Clave, Rodríguez Requeira y Krotz, se hace especial hincapié en las teorías de Marc Augé. La segunda parte del estudio se centra en la figura del escritor viajero cuya ideología del viaje (la vuelta al nomadismo, el viaje como forma de vida) se opone a la tendencia actual mayoritaria. De esta manera, se aborda el cambio que ha tenido lugar en la concepción del género de viajes. Siguiendo la propuesta de Rubio, se observa cómo la narrativa de viaje actual ya no tiene una función documental, lo que le permite al autor moldear la escritura conforme a sus necesidades. Según la hipótesis de este trabajo, los autores cuyas obras se comenta en este estudio, liberados de seguir las pautas establecidas que condicionaban las obras anteriores de este género, utilizan la literatura para construir su propia experiencia del viaje.

Los textos analizados en esta parte se pueden agrupar atendiendo a la significación básica de acuerdo con la cual se estructuran y el tipo de narración que los caracteriza. La idea común a todas las obras es el desplazamiento geográfico como metáfora del desplazamiento interior. La transformación subjetiva del protagonista es un elemento presente en todos los textos, pero que se construye a través de distintas formas de narración. Independientemente de la forma narrativa, en todas las obras analizadas se observa una tensión entre el acto de escribir y la experiencia del viaje. El mayor exponente de la dificultad de construir esta experiencia en la escritura es Alfonso Armada que, en su obra *Cuadernos africanos*, recurre a técnicas vanguardistas como única posibilidad de presentar su discurso.

En esta parte del trabajo, además de la ya mencionada Rubio, resultan importantes los estudios de Gasquet. Asimismo, se vuelve a las tesis de Marc Augé, esta vez referente al poder transformador del acto de escribir y del viaje. En el análisis de semejanzas ideológicas y narrativas entre la obra de Guevara y el texto de Kerouac son claves las ideas de Ricardo Piglia, mientras que el texto literario donde aparece expuesta la ideología del viaje de escritor viajero es *Anatomía de la inquietud* de Bruce Chatwin.

2. Ideologías del viaje

Antes de pasar al comentario de las diferentes ideologías del viaje que se han ido construyendo a lo largo de la historia, resulta necesario aclarar este término. Por ideología del viaje se entiende el conjunto de ideas y creencias que se asocian al viaje, su forma, su objetivo y su sentido. El viaje no ha sido concebido siempre de la misma forma y un ejemplo de lo diferente que puede ser la manera de verlo es la polémica entre Pascual y Chatwin. En una ocasión, el pensador francés Blaise Pascal afirmó que “toda la infelicidad

del hombre nacía de una única causa, su incapacidad de estarse quieto en una habitación” (Chatwin, 1997: 109). Esta idea provocó el desacuerdo de un viajero tan aficionado como Bruce Chatwin. Muchos de sus escritos fueron una respuesta a esta tesis pronunciada por Pascal en, como dijo el propio Chatwin, “uno de sus momentos más sombríos” (1997: 109). El escritor inglés estaba convencido de que estar en constante movimiento no era un capricho del ser humano, sino que formaba parte de su naturaleza. Chatwin habló de un instinto migratorio que le hacía al hombre recorrer largas distancias y buscar lugares nuevos. Por lo tanto, en la ideología del viaje de Chatwin el desplazamiento llegó a ser una necesidad vital. Experimentar el cambio era lo que le permitía progresar al ser humano, comprenderse a sí mismo y al mundo que lo rodeaba. Para el escritor inglés, el que rechazaba el movimiento no evitaba la desgracia, sino más bien la provocaba “El hombre que se queda quieto en una habitación con los postigos cerrados corre peligro de volverse loco, de ser torturado por las alucinaciones y la introspección” (1997: 109). Según el razonamiento de Chatwin, la ideología del viaje de Pascal, su convicción de la falta de necesidad del desplazamiento, podría ser precisamente una consecuencia de permanecer demasiado tiempo encerrado en el mismo lugar.

2.1. El origen- la vida nómada

Junto a estas dos posturas totalmente opuestas, a lo largo de la historia se fueron construyendo otras ideologías del viaje. Haciendo un rápido recorrido histórico, se observa cómo iba cambiando el sentido del viaje y su estatus. En su origen, el desplazamiento era una necesidad vital y se relacionaba con la búsqueda de alimentos y de refugio, ya que los primeros hombres eran nómadas. Esta ideología inicial cambió con el descubrimiento de la agricultura y más tarde de la ganadería que hicieron posible la creación de los primeros asentamientos humanos. El nomadismo dejó lugar a un nuevo modelo vital, el sedentarismo. No obstante, en este mundo sedentario, aunque sus motivos eran distintos, el viaje siguió estando presente.

2.2. De los Marineros Antiguos al Grand Tour

En la época antigua, se pueden destacar muchos episodios relacionados con el viaje. Quizás uno de los más interesantes sea que ya en el primer milenio antes de Cristo, los Fenicios llegaron a Europa pasando por el estrecho de Gibraltar. Además, se cuenta que los marineros árabes y chinos de este período recorrieron el Índico antes de la llegada de los europeos. En la Edad Media fueron famosos los viajes de Marco Polo. Los relatos del mercader veneciano constituyeron una fuente de inspiración para otros marineros como Cristóbal Colón. Después de la llegada de Colón al nuevo continente se produjeron una serie de travesías marinas que dieron lugar a la era de los descubrimientos geográficos. De

este período (de finales del XV a comienzos del XVII) datan las expediciones de Vasco de Gama, Bartolomé Díaz o Fernando de Magallanes.

En la ideología del viaje de esta época destacaron la búsqueda de intereses personales y la convicción de que conocer sitios lejanos era la mejor forma de enriquecerse. Por consiguiente, la imagen del viajero de aquel tiempo era muy negativa. Juan Pimentel afirma que “los viajeros [...] arrastraban consigo una considerable fama de tramposos. Su reputación era escasa; su credibilidad, prácticamente nula” (91: 2006). Además, el mismo autor indica que se les comparaba con poetas y mentirosos, ya que, aunque con objetivos distintos, todos ellos modificaban la realidad. Junto a los viajes marítimos se situaban otros viajes de carácter muy diferente. Se trataba de traslados relacionados con la necesidad de administrar varios estados y unificar su política. A este grupo pertenecían también los viajes diplomáticos y, sobre todo, los trayectos que recorrían las princesas destinadas a entablar lazos matrimoniales, muchas veces fundamentales para la política del país. La ideología del viaje ya no era la misma: desplazarse no se relacionaba con la búsqueda de beneficios, más bien se entendía como una obligación que formaba parte de la responsabilidad asociada a una función concreta.

La época de la Ilustración también supuso un cambio en la forma de entender el viaje, cuyos motivos se volvieron más complejos. Conforme con el nuevo espíritu, cualquier desplazamiento debería caracterizarse por su valor educativo. En primer lugar, cabe mencionar las expediciones científicas en las cuales el conocimiento y la investigación eran el motivo del viaje y el objetivo en sí mismo. El representante de este tipo de travesía fue James Cook. En este periodo se produjo un cambio radical en la concepción del viajero y su relato. Pimentel habla del “gran movimiento impulsado desde el empirismo y la ciencia moderna para convertir a los viajeros en testigos autorizados, en recopilaciones fidedignas de hechos naturales”(2006: 104). Resulta que las historias de viaje, antes consideradas inventadas, exageradas e imposibles, llegaron a ser fuentes de información sobre otras culturas y una forma de adquirir conocimiento sobre el mundo. En segundo lugar, en la Época de las Luces, se desarrolló la práctica del Grand Tour. Con este nombre se conocía el viaje por Europa que realizaban los jóvenes aristócratas para aprender de otras culturas.

Por consiguiente, la concepción del viaje en la Ilustración se diferenció de las ideas de las épocas anteriores: ya no se viajaba para enriquecerse ni tampoco para cumplir con una obligación, se entendía el desplazamiento como una fuente del conocimiento sobre el mundo o como una ciencia más, una materia que debía constituir parte de la formación vital. No obstante, aunque desde las épocas anteriores a la Época de las Luces se fueron construyendo diferentes ideologías del viaje, todas ellas compartieron una característica común: independientemente de su objetivo o de su prestigio, el viaje se relacionaba con el peligro y la inseguridad. El viajero era quien dejaba lo cierto por lo incierto, el que

penetraba en lo desconocido, muchas veces impulsado por la voluntad de superación personal. Además, siempre se trataba de una experiencia reservada para un sector concreto de la sociedad². Por estas razones, aunque en el Grand Tour caracterizado por “su capacidad de usar lúdicamente el tiempo y de consumir productos y actividades superfluas” (Antón Clavé, 1998: 20) ya se veían los principios del turismo moderno, es al principio del XIX cuando se puede hablar de un nuevo viajero y un nuevo modelo de viajar. Con la revolución del transporte (el ferrocarril, el barco de vapor, los primeros automóviles) el viaje se hizo más accesible, abriendo sus puertas a un sector más amplio de la sociedad. Junto al desarrollo del transporte, cabe destacar los cambios socioculturales de la época: consolidación de la clase media, mejora de las condiciones de trabajo o el mes de vacaciones pagadas. Por primera vez en la historia se creó la separación entre el tiempo dedicado al trabajo y el tiempo libre relacionado con el ocio. El cambio en la ideología del viaje resultó fundamental.

2.3. El turista le ha robado el viaje al viajero. Desplazamientos en la era contemporánea

Desde mediados del XIX hemos asistido al tránsito paulatino desde un *ethos* romántico e ilustrado, aventurero y elitista del turismo, entendido como una actividad vinculada al colonialismo exotizante [...] hasta una visión contemporánea, presidida por su masificación y mercantilización expansiva. (Ros, 2010: 5).

Un viajero romántico, ilustrado y aventurero no se ajusta a las características de esta nueva ideología del viaje, por lo que resulta mejor hablar ya del turista. Este “ha robado el viaje al viajero” (Antón Clavé, 1998: 23) y se desenvuelve tan bien en esta nueva realidad que, como afirma MacCannell, ha llegado a ser “el símbolo central del mundo actual” (Antón Clavé, 1998: 18). Este sujeto nuevo ya no busca experiencias, conocimiento, desarrollo, superación personal ni siquiera fama o enriquecimiento, sino que se dedica a consumir y acumular pruebas de su estancia en sitios importantes. Como consecuencia de los cambios tecnológicos, la concentración del capital en determinados grupos hosteleros, agencias de viaje y organizaciones financieras (Antón Clavé, 1998: 24), el turismo se convierte en una actividad omnipresente y dominante en las sociedades desarrolladas y resulta ser un elemento imprescindible en la cultura de consumo. Constituye “una nueva “industria”, a la par que en un rentable negocio” (Ros, 2010: 5). Para que este negocio traiga beneficios tiene que dirigirse a un grupo muy amplio de receptores, de ahí el gran éxito del turismo de masas que, según Antón Clavé, es la forma dominante de construir la

² La evolución de este sector de viajeros resulta muy interesante. En la época de los descubrimientos y la conquista, los marineros solían ser malhechores, el elemento marginal de la sociedad, para luego convertirse, durante el Grand Tour, en los jóvenes aristócratas.

experiencia turística (1998: 21). Una de las características de esta manera de viajar es la homogenización de los turistas, es decir, la convicción de que todos tienen necesidades e ideas parecidas.

Las intervenciones de los intérpretes del patrimonio y el diseño que éstos hacen del producto turístico [...] obvian algo tan básico en la comunicación como es la diversidad de los públicos. Nos encontramos, no pocas veces, con propuestas unilineales, con un discurso único y unos medios de presentación homogéneos que pretenden valer para todos los visitantes, sin tener en cuenta que entre ellos se encuentra gente [...] diversa. Se trata de discursos interpretativos planteados para un público considerado "estándar". (Rodríguez Regueira, 2002: 3).

Asimismo, para satisfacer las necesidades de este grupo surgen los destinos turísticos, "creados exclusivamente para el consumo superfluo de actividades de ocio y recreación" (Antón Clavé, 1998: 20).

Junto a estas zonas recreativas, se forma un gran espacio que Marc Augé denomina el *no lugar*. El *no lugar* es la oposición del lugar en el sentido simbólico del lugar antropológico: "Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un *no lugar*" (Augé, 1994: 83). En *El viaje imposible*, Augé retoma esta definición explicando sus características principales.

[...] el no lugar es lo contrario del lugar, un espacio en el que quien lo atraviesa no puede interpretar nada ni sobre su propia identidad (sobre su relación consigo mismo), ni sobre sus relaciones con los demás o, más generalmente, sobre las relaciones entre unos y otros, ni a fortiori, sobre su historia común. (1998: 89)

Según Augé, el mundo actual se caracteriza por la superabundancia de acontecimientos, lo que provoca que el ser humano viva en la época que él llama la sobremodernidad, la cual es la responsable de la creación de los *no lugares*. Es en el turismo, muy conforme con el espíritu de la sobremodernidad, donde se encuentran los arquetipos de estos espacios de anonimato. Los aeropuertos, las estaciones ferroviarias, las cadenas hoteleras etc. son grandes zonas artificiales, anónimas, indiferentes, creadas para las necesidades de la industria turística. En estos lugares impuestos por la sobremodernidad se produce la aparición de nuevas experiencias de soledad: "El espacio del no lugar no crea ni identidad singular ni relación, sino soledad y similitud" (Augé 1994: 107). El individuo experimenta esta soledad rodeado de otros sujetos. No obstante, entre ellos no existe ningún tipo de relación o se trata exclusivamente de un vínculo contractual simbolizado por un documento concreto. El *no lugar* se revela como un espacio dominado por el anonimato y soledad donde no cabe fascinación ni sorpresa.

Esta falta de extrañeza, admiración o cualquier tipo de perplejidad caracteriza la tendencia mayoritaria en la ideología del viaje actual. Según Krotz “en el viaje el asombro juega un papel importante a tal grado que éste es el elemento que caracteriza cualquier viaje digno de tal término” (1991: 53). Siguiendo esta idea, los desplazamientos turísticos *no son dignos* de considerarse verdaderos viajes. El turista contemporáneo es privado de cualquier sorpresa, porque “anticipa sus experiencias sin tener que salir de casa gracias a los medios de comunicación de masas” (Antón Clavé, 1998: 32). Parece que el objetivo del viaje ya no es descubrir algo nuevo, sino reconocer lo visto, sea en la pantalla del ordenador, en el folleto publicitario o en el programa de televisión. Según Augé, las reproducciones de la realidad que rodean al hombre actual “parecen hacer inútil los desplazamientos en el espacio y condenarnos a la inmovilidad” (2006: 12). Además, al igual que cambia el motivo del viaje, se modifica la forma de vivirlo.

En la ideología del viaje dominante se ha perdido la capacidad de disfrutar el presente, y el viaje se convierte en una especie de inversión para el futuro “se trata de una visita al futuro que cobra todo su sentido después, cuando se muestran a los parientes y a los amigos [...] las fotografías. Sus viajes empiezan cuando regresan...” (Augé, 2006: 12). Esta imposibilidad de disfrutar de lo visto, se debe a la necesidad de transformar la experiencia en imágenes. La imagen tiene un poder inmenso. Por un lado, su omnipresencia hace innecesaria la experiencia del desplazamiento, pero por otro, esta imagen se convierte en el objetivo en sí mismo. No traer fotografías de un lugar equivale a no haber estado en él y parece que solo se han vivido experiencias de las que se tiene pruebas. Como afirma Augé, „ [...] todos somos hijos de este siglo: todos tenemos necesidad de la imagen para creer en la realidad y necesidad de acumular testimonios para estar seguros de que hemos vivido „ (1998: 66).

No obstante, *ser hijo de este siglo* supone también la necesidad de demostrar algo constantemente, tal como observa el antropólogo francés después de un día pasado en el parque de diversión parisiense: “La gente va a Disneylandia para poder decir que ha estado allí y para dar la prueba de ello” (Augé, 1998: 26). De esta manera, se podría afirmar que el turismo ya no es un privilegio placentero, pues bajo la presión social se convierte en una obligación, una necesidad de ir reafirmando el propio estatus y las posibilidades del sujeto. Siguiendo la idea de Urry “si la gente no viaja pierde estatus” (Antón Clavé, 1998: 22) se ve cómo esta experiencia empieza a formar parte de un juego de apariencias y conveniencias sociales. Antón Clavé resume el funcionamiento de los mecanismos que construyen el turismo de masas, sintetizando al mismo tiempo la ideología del viaje dominante en la época actual.

Consumiendo espacios turísticos —entre ellos las ciudades turísticas—, en tanto que productos culturales, los turistas adquieren calidades intangibles que los

alejan de su vida cotidiana. Consiguen, de forma estrictamente superficial, una imagen que sintetiza la imagen que desean para ellos mismos. Los bienes tangibles (recuerdos, guías, fotografías, etc.) que adquieren prueban su experiencia turística y recreativa. Instituciones sociales como las empresas y las administraciones se dedican a su producción, comercialización y regulación y facilitan, al fin y al cabo, la consecución de las experiencias que anticipan. Los viajes y los espacios turísticos son, desde esta perspectiva, un producto de consumo cultural que, como otros bienes en principio superfluos, permiten adquirir una manera de vivir, poner de manifiesto un determinado gusto o demostrar la posesión de un determinado “capital cultural”. (1998: 22).

Como afirma Ros, esta tendencia se encuentra en “el marco de un sistema globalizado e infiltrado por el voraz mercantilismo neoliberal” (Ros, 2010: 19), lo que da lugar a la gran paradoja del viaje moderno: en un mundo marcado por la posibilidad y el deseo de viajar, ha desaparecido aquello que podría dar sustancia a los viajes (contraportada Augé).

3. La figura del escritor viajero como respuesta radical a la ideología dominante del viaje contemporáneo.

Nunca se ha hablado tanto del viaje como hoy en día. Pero
el viaje de los unos no es el viaje de los otros y no se habla
del uno o del otro en las mismas secciones de los periódicos
MARC AUGÉ

En este panorama, el escritor viajero se presenta como una respuesta radical a la forma que ha adquirido el viaje moderno (Gasquet, 2006: 65). Este rechaza las experiencias estandarizadas preparadas para las masas informes y propone su propia ideología del viaje, conceptualizando esta experiencia como un espacio abierto, no determinado por la lógica del consumo.

Los autores que representan esta postura y cuyas obras se tratarán en este trabajo son Ernesto Che Guevara (*Diarios de motocicleta*), Jack Kerouac (*En el camino*), Jon Krakauer (*Hacia rutas salvajes*), Ryszard Kapuściński (*Los viajes con Heródoto*), Javier Reverte (*El sueño de África*) y Alfonso Armada (*Cuadernos africanos*). La ideología del viaje de todos los autores mencionados se basa en la admiración por los nómadas y la búsqueda del mismo modelo de vivir, lo que se expone en sus obras literarias. Bruce Chatwin sigue los valores de los escritores mencionados, por lo que, en sus reflexiones sobre la vida nómada, empieza por explicar la mirada negativa que se dirige hacia ella para, a continuación, impugnar inmediatamente estos argumentos.

Los nómadas no son civilizados y todas las palabras que tradicionalmente se usan para referirse a ellos están cargadas de prejuicios civilizados-errabundos, vagabundos, arteros, bárbaros, salvajes, etc. [...] Estas acusaciones suelen racionalizarse y justificarse con una falsa beatería. Los nómadas están excluidos; son parias. (1997: 85-86).

Chatwin pretende mostrar que se trata de una alternativa que tiene lugar entre dos formas de vida posibles. La opción nómada no es inferior, no es un estadio anterior, menos desarrollado de la vida en la civilización, ya que se trata de una forma de vivir distinta. Escoger este modelo es una decisión consciente y voluntaria que muchas veces se toma como prueba de la insatisfacción relacionada con el modelo civilizado. “Nadie debería negar (...) que el nomadismo siempre nos ha estimulado y llenado de júbilo. En nuestro pensamiento, la condición de nómada está asociada a escapar de la historia, la opresión, la ley y las obligaciones agobiantes, a un sentimiento de libertad absoluta” (Wallace Stegner en Krakauer 2008: 19). El modelo de los nómadas se identifica con la vida sin lazos, sin conveniencias sociales ni obligaciones impuestas, la expresión máxima de la libertad. Estos son los valores que atraen a los protagonistas de las obras analizadas. Chatwin pone como un ejemplo de nómada por elección a Stevenson, que en una carta a su madre confiesa “Tienes que recordar que seré un nómada, más o menos, hasta el fin de mis días” (1997: 144). La misma idea se ve reflejada en las declaraciones de Everett Ruess citado por Krakauer “Cada vez estoy más seguro de que siempre seré un caminante solitario que vaga por tierras salvajes” (2008: 77). Los narradores de las obras analizadas declaran la misma admiración hacia este modelo de vida libre e independiente.

Dean y Sal, protagonistas de *En el camino* de Kerouac, pueden ser considerados nómadas por convicción. Chatwin, hablando del instinto de viaje que le hace al hombre dejarse llevar por la aventura, menciona la descripción de este impulso que una vez le dio un vagabundo “Es como si la marea te arrastrara por la carretera. Yo soy como la golondrina ártica. Ése es un maravilloso pájaro blanco, sabes uno que vuela del polo norte a polo sur, ida y vuelta”. En esta explicación se ve reflejado el sentido de las andanzas de Dean y Sal, vagabundear sin rumbo, permitiendo que la aventura decida, porque no se puede luchar contra la tentación de la carretera “Hay que seguir y seguir... ¡la carretera me arrastra!” (1983: 364).

Che Guevara, en sus notas de viaje, también comenta el descubrimiento de su verdadera vocación, consistente en estar en el movimiento constante, centrando todas sus fuerzas vitales en conocer, descubrir, sentir y experimentar continuamente.

Allí comprendimos que nuestra vocación, nuestra verdadera vocación, era andar eternamente por los caminos y mares del mundo. Siempre curiosos; mirando todo lo que aparece ante nuestra vista. Olfateando todos los rincones, pero

siempre tenues, sin clavar nuestras raíces en tierra alguna, ni quedarnos a averiguar el *substratum* de algo; la periferia nos basta. (Guevara, 2005: 111)

Se hace hincapié en la idea de no echar raíces, no acostumbrarse a ningún sitio en concreto, ya que esto es lo que no le permite al sujeto seguir su camino.

Esos principios, articulados casi de la misma forma (“no echas raíces”) acompañan al protagonista de *Hacia rutas salvajes*, Chris McCandless que también está convencido de que el nomadismo es la única forma de vida adecuada. Se trata de un modelo que escoge él mismo y que aconseja a sus amigos “No echas raíces no te establezcas cambia a menudo de lugar, lleva una vida nómada” (2008: 51).

La idea de Kapuściński no se distingue de las anteriores. En sus *Viajes con Heródoto* confiesa que el reportero solo está en casa cuando está de viaje y el desplazamiento constante, y con él la búsqueda continúa de más allá, son el verdadero destino del periodista. Kapuściński afirma que nunca le da tiempo conocer bien el sitio que visita, pero le resulta imposible permanecer en él más tiempo. Es incapaz de quedarse quieto porque sabe que le espera gente nueva, caminos nuevos y nuevos cielos que tanto le atraen (2004: 32).

La vida nómada es también el modelo que Javier Reverte presenta en *El Sueño de África*. El autor rechaza que se lo considere turista “-Yo no soy turista, Paul./ -Todos los *mzungus* son turistas. ¿Qué otra cosa pueden ser?” (2004: 180-181). En cambio, acepta el término *mzungu* cuyo significado es mucho más amplio “Un *mzungu* es eso: un extranjero, una persona que viene de fuera, pero que sigue el viaje y no se detiene, que no se está quieto en ningún lugar./ Un vagabundo-dije./ Sí, más o menos, un vagabundo extranjero” (2004: 427). Cuando conoce el verdadero sentido de esta palabra no solo no la rechaza, sino también se identifica con ella. Se acuerda de la declaración de Joseph Thomson “Estoy condenado a ser un vagabundo. No soy un constructor de imperios, no soy un misionero, en realidad ni siquiera soy un científico. Lo que verdaderamente quiero es volver a África y seguir vagando de un lado a otro” (2004: 427). Reverte comparte este deseo y descubre su verdadero destino “había ido a África en busca de mis sueños infantiles y había encontrado un sueño nuevo: vagar” (2004: 427).

En el caso de *Cuadernos africanos*, aunque la experiencia de Alfonso Armada se distingue de las vivencias de los demás escritores viajeros, se puede considerar que la ideología del viaje es muy parecida. El autor hace hincapié en la necesidad de volver, de no parar, de seguir visitando África “Volveré, aunque no sé cuándo ni con quién, enamorado o para enamorarme, en cualquier caso con libros tinta y papel” (Armada, 1998: 95). Dar cuenta de la situación del continente africano forma parte del destino del autor y él mismo es consciente de esto “sé que debo seguir bajando a África: una fogata en el tendal del corazón” (Armada, 1998: 115).

La ideología del viaje de los autores mencionados podría resumirse en la definición que de esta experiencia propone Kapuściński: “El viaje como esfuerzo e indagación, como un intento de conocerlo todo-la vida, el mundo, a uno mismo³,” (2004: 112). Además, esta nueva concepción del viaje puede relacionarse con la noción de Tombuctú comentada por Chatwin. Este escritor, reflexionando sobre el sentido del viaje, habla de la doble dimensión de Tombuctú. Por un lado, existe la realidad objetiva, universalmente conocida: Tombuctú es una ciudad en la República de Malí, pero por otro lado, en cada viajero brota el otro sentido de esta palabra “Tombuctú de la mente-una ciudad mítica en una tierra de nunca jamás” (Chatwin, 1997: 40). Viajar es encontrar el propio Tombuctú interior, que en todas las obras analizadas no es un lugar ni tampoco son varios lugares que se suceden continuamente. Así pues, puede verse que según la ideología representada por los autores mencionados, el viaje, además de la búsqueda constante y del intento de entender la realidad, se concibe como una forma de vida.

3.1. Evolución del género de viaje. Nuevo modo de narrar la experiencia

Escribir y viajar, y encontrar una nueva forma de
hacer literatura, un nuevo modo de narrar la experiencia.
RICARDO PIGLIA

Viaje y escritura, escritura y viaje, quizás sea demasiada casualidad que todos estos viajeros escriban o que todos estos escritores viajen. Parece existir una relación íntima y única entre el viaje y la escritura, pero ¿cómo se evidencia?, ¿cómo la experiencia del viaje se articula en la obra literaria? ¿Por qué se viaja y por qué se escribe, acaso se trata de un binario en el que un elemento no puede existir sin el otro?

Walter Benjamin señalaba en *El narrador* una idea fundamental para entender la función social de los relatos: narrar es poner en discurso (en el tiempo) la experiencia y hacerla comunicable para la comunidad. Benjamin mostraba, en relación a ello, dos tipos del narrador arcaico. Por un lado, el campesino sedentario que al no abandonar nunca su tierra, conoce mejor que nadie sus tradiciones e historias. Por otro lado, destacaba la existencia de otro tipo de narrador, el marino mercante que es “alguien que viene de lejos” (1991: 2). Los narradores de los que trata este estudio provienen de esta matriz cultural: la que se centra en la idea de que “cuando alguien realiza un viaje, puede contar algo” (Benjamin, 1991: 2). La que, por tanto, otorga a la experiencia viajera una densidad superior a la de otras experiencias.

³ Todos los fragmentos de la obra de Kapuściński han sido traducidos de la versión original en polaco al castellano por la autora de este trabajo.

Pero lo que realmente estas escrituras ponen en juego es una interrogación radical: ¿cómo contar el propio viaje? ¿Cómo narrar ese proceso por el cual, a través de la experiencia, el sujeto se ve transformado? ¿Cómo hacerlo, además, desde el interior de ese proceso de transformación? ¿De qué modo, por tanto, en las escrituras de viaje, se establece una relación, a veces paradójica, entre la enunciación narrativa y esa subjetividad en crisis y cambio por la experiencia del viaje que, además, desde su lugar inestable, se hace cargo de la narración?

Lo primero que hay que tener en cuenta es la evolución que ha experimentado el género de viaje. Las obras actuales no guardan mucho parecido con los diarios de navegación o los primeros informes de viajeros científicos. En la era de la información y tecnología omnipresente, el escritor no se ve obligado a describir detalladamente el paisaje como si fuera una fotografía. Lo realmente importante no es *qué* ve el viajero sino *cómo* lo ve. (Rubio, 2006: 247). Acerca de este cambio, Pilar Rubio señala que : “ [...] el *cómo* ha desplazado en importancia a *qué*, por eso la crónica o el relato de viajes, que tradicionalmente a lo largo de los siglos no ha podido escapar a su función documental y probatoria de otras realidades, se ve ahora liberada de esa pesada carga (2006: 247). Se ha liberado el género y con él su autor, que puede construir su discurso según los criterios que él mismo considera más convincentes. No hay reglas fijas ni contenido previsto que subordine las formas. Las formas están libres y hablan con su propio idioma.

Por estas razones, en las obras tratadas, la estructura y el uso del lenguaje corresponden a una forma determinada de construir la experiencia del viaje, por lo cual no existe un esquema general común aplicable a todas ellas. No obstante, hay un elemento que une a todos los títulos citados: la representación de una vivencia real. Por un lado, Che Guevara, Ryszard Kapuściński, Javier Reverte y Alfonso Armada son los relatores de sus propias experiencias. Por otro lado, Jon Krakauer se dedica a presentar la historia de Chris McCandless, joven con cuyos principios vitales coincide, mientras que Sal Paradise es el alter ego del propio Kerouac. De esta forma, el rasgo característico de todas las obras es la narración en primera persona y la presencia del narrador intradieético que muchas veces es autodieético. Estamos ante un escritor que es el protagonista de su obra o un viajero que es a la vez el relator de su propia experiencia. Pilar Rubio destaca la gran importancia de este elemento autobiográfico del relato, considerándolo consustancial y definitorio de la narrativa del viaje.

[...] pues no sucede abiertamente en otras áreas literarias que el propio autor se constituya en personaje central de la narración, al ser su protagonista absoluto. La consecuencia inmediata del desdoblamiento del autor es la posibilidad de experimentar en sí mismo el sentimiento de alteridad, una circunstancia especular que puede llegar a modificar seriamente su proyecto narrativo, pues el

autor se experimenta a sí mismo y durante el viaje como *el otro, el personaje*, y a la hora de la escritura como el autor que debe controlar a su personaje. (2006: 252).

Además de la importancia del elemento autobiográfico y la relación narrador-personaje, en todas las obras mencionadas destaca una nueva forma de entender la experiencia del viaje y construirla a través de la literatura. No obstante, atendiendo a la matriz de significación básica a partir de la cual se estructura la experiencia, es posible agrupar las obras analizadas. Aunque cada viaje se relaciona con cierta rebeldía, búsqueda de libertad y encuentro del saber nuevo, se puede afirmar que en las obras *Diarios de motocicleta* de Ernesto Che Guevara, *En el camino* de Jack Kerouac y *Hacia rutas salvajes* de Jon Krakauer se insiste más en la cuestión de rebelión y libertad, mientras que *Viajes con Heródoto* de Ryszard Kapuściński y *El sueño de África* de Javier Reverte se centran en la importancia del conocimiento.

Ricardo Piglia, reflexionando sobre Guevara como lector y escritor, relaciona la postura del joven médico con las ideas de la Beat Generation norteamericana representadas en la obra de Kerouac. El crítico observa un vínculo muy fuerte entre Guevara y Kerouac, el símbolo literario de la Generación Beat, “escritores como Jack Kerouac, en *On the road*, el manifiesto de una nueva vanguardia, son sus contemporáneos y están haciendo lo mismo que él” (2005: 114). Se trata de dos autores cuyas obras pertenecen a los años cincuenta, una época de eclosión de movimientos sociales alternativos caracterizados por el rechazo a los valores de la sociedad y la búsqueda de una nueva identidad. Según Piglia “Guevara condensa ciertos rasgos comunes de la cultura de su época, el tipo de modificación que se está produciendo en los años cincuenta en las formas de vida y en los modelos sociales, que viene de la beat generation” (2005: 116). Por esta razón, las ideas fundamentales que estructuran la experiencia del viaje en estas obras son el deseo de libertad y la rebelión contra el orden establecido.

Che Guevara en sus *Diarios de motocicleta* habla de la libertad que le permite sentir la forma de viajar que ha escogido. Es feliz porque ha conseguido huir de las “trabas de la civilización” (2005: 65). Este desprecio a la forma de vida convencional se hace explícito durante todo el viaje. Guevara, en sus notas del 1952, escribe “me doy cuenta de que ha madurado en mí algo que hace tiempo crecía dentro del bullicio ciudadano: el odio a la civilización, la burda imagen de gente moviéndose como locos al compás de ese ruido tremendo” (Piglia, 2005: 116). El rechazo de los valores con los que no se identifica, le llena de satisfacción, se considera afortunado por respirar “libremente un aire más liviano que venía de allá, de la aventura” (2005: 63).

Esta libertad incondicional es la que sostiene la ideología del viaje de Dean Moriarty y Sal Paradise, protagonistas de *En el camino* de Kerouac. Parece que su lema es dejarse

llevar por lo que depara el camino, perder el control, estar guiados por el propio fluir de los acontecimientos “ardía en ganas de saber lo que pensaba y que sucedería ahora. Porque no dejaba nada detrás de mí, había cortado todos los puentes y no me importaba un carajo nada de nada” (1983: 242). Sal Paradise, hablando de sí mismo, confiesa “porque me gustan demasiadas cosas y me confundo y desconcierto corriendo detrás de una estrella fugaz tras otra hasta que me hundo” (1983: 168). Corre detrás de una estrella fugaz y sigue a la gente que le interesa, porque, como él mismo declara, la única gente que le interesa es “la que está loca, la gente que está loca por vivir, loca por hablar, loca por salvarse, con ganas de todo al mismo tiempo, la gente que nunca bosteza ni habla de lugares comunes...” (1983: 19). A este perfil de *loco por todo a la vez* se ajusta Dean Moriarty, que ha arrastrado a Sal a la carretera y le hace volver siempre: “pero ahora sentía el gusanillo otra vez, y el nombre del gusanillo era Dean Moriarty y había llegado el momento de volver de nuevo a la carretera” (1983: 154). Sal y Dean son unos rebeldes, pero más que rechazar el mundo, prefieren aprovecharse de él, disfrutar de todo lo que les ofrece el camino y no perder oportunidades para divertirse. Dean está convencido de la obligación de evitar que “todos los canallas del mundo” (1983: 50) le impongan su modo de vida, pero se ríe de *estos canallas*, gente acomodada que se considera feliz y mira con desprecio a los vagabundos. La existencia monótona, llena de obligaciones, marcada por la necesidad de crearse preocupaciones constantes, es la forma de vida que él mismo ha rechazado y de la cual habla con mucha ironía. La hipocresía y las conveniencias sociales absurdas no le impiden ser feliz.

La postura de Chris McCandless, protagonista de *Hacia rutas salvajes*, sigue la tendencia marcada por Kerouac y Guevara, pero resulta todavía más radical. Chris, en la carta a un amigo suyo, expresa su nueva forma de ver el mundo: “En cuanto a mí, he decidido que me dejaré arrastrar por la corriente de la vida durante un tiempo. La libertad y la simple belleza de la vida son algo demasiado valioso como para desperdiciarlas” (Krakauer, 2008: 32). La libertad y la simple belleza de la vida son valores que no puede ofrecerle la civilización, el mundo de apariencias y conveniencias sociales cuyo ejemplo puede ser su propia familia. A diferencia de Dean, a Chris le parece totalmente imposible formar parte de la sociedad cuyos principios rechaza. Cree que solo en la naturaleza, fuera del poder del hombre, es posible encontrar la paz y el equilibrio vital. Una forma de librarse de la influencia humana es el acto simbólico de no llevar mapa, algo que más que una falta de responsabilidad parece ser una decisión consciente, una búsqueda desesperada de su propio espacio en blanco. Otro momento clave de esta rebelión se hace explícito cuando dona su dinero y quema lo que le sobra para mostrar que no quiere utilizar las mismas herramientas de la sociedad que decide abandonar. El cambio de nombre es otro gesto que simboliza esta ruptura radical con la vida civilizada y la búsqueda de la libertad absoluta. El

nombre es lo que ata al hombre al mundo de convenciones sociales y, siguiendo las ideas ya mencionadas de Augé, lo que le hace entrar en relación contractual con lo que le rodea. No tener nombre equivale a estar totalmente libre, sin obligaciones, sin la necesidad de guardar apariencias. Lo expresa de una forma muy clara el personaje de *Don Segundo Sombra* que, siempre huérfano, de repente es reconocido por un gran señor como su hijo y el heredero de su nombre. Esta noticia no lo llena de orgullo ni alegría, sino todo lo contrario “[...] el hecho de poder llevar un nombre que indicara un rango y una familia me hubiera parecido siempre una reducción de libertad; algo así como cambiar el destino de una nube por el de un árbol, esclavo de la raíz prendida a unos metros de tierra” (Güiraldes, 1996: 213). Christopher McCandless o, mejor dicho, Alexander Supertramp, no se conforma con ser un árbol. Rechaza el nombre que lo esclaviza, lo que además de un acto de rebelión es un claro indicio de la transformación personal que se está llevando a cabo en él.

El amor a la libertad es lo que admira también Kapuściński, por lo que, entre muchas historias descritas por Heródoto, se centra especialmente en las guerras entre los persas y los escitas:

El rey de los persas se siente cada vez más impotente, al final manda ante el rey de los escitas un mensajero exigiendo que los escitas dejen de huir y o bien batallen con ellos o reconozcan su dominio. Ante esto el rey de escitas responde: no estamos huyendo, mas como no tenemos ni ciudades, ni campos de cultivo, no tenemos nada que defender. Por lo tanto no vemos motivos para luchar. Pero por creerte nuestro señor y querer que nosotros lo reconozcamos-por esto pagarás. (2004: 60).

El reportero, encantado con este fragmento de la obra del griego, comenta que los escitas al oír la palabra *esclavitud* enfurecieron. No podía ser de otra forma “Amaban la libertad. Amaban la estepa. Amaban una ilimitada superficie” (2004: 61).

No obstante, hay otra significación básica en torno a la cual se estructura el relato de Kapuściński y que resulta clave para entender lo que constituye para él la experiencia del viaje. Se trata de la noción del conocimiento y del saber que acompaña al desplazamiento. La misma idea se observa también en *El sueño de África* de Javier Reverte. Kapuściński siente una profunda admiración hacia Heródoto, el primer historiógrafo. Le sorprende su sed de conocimiento, su necesidad de buscar y descubrir, la imposibilidad de quedarse quieto, la pasión por todo lo que hace “vivo, absorbido, un nómada infatigable, lleno de planes, ideas, hipótesis. Siempre en el camino” (2004: 112). La pregunta por los motivos de los viajes de Heródoto es a la vez una interrogación por las razones de su propio viaje, por la forma de vida que ha escogido. “En realidad no sabemos qué le incita al hombre a recorrer el mundo. ¿Curiosidad? ¿Sed de experiencias? ¿Necesidad de asombrarse constantemente? [...] En el hombre que considera que todo ya ha pasado y nada puede

sorprenderle ha muerto lo más hermoso- la belleza de la vida” (2004: 112). La admiración por todo lo que encuentra alrededor y el asombro ante las nuevas realidades, es la marca del camino de Kapuściński. Lo que ve le impresiona, fascina, entristece, pero sobre todo le permite reflexionar, sorprenderse ante la magia del lenguaje, el doble sentido de la Gran Muralla, el comportamiento respetuoso de unos niños hambrientos. Es un gran observador, no se le escapa ningún detalle, no permite que se le escape, le interesa todo, todo le parece digno de atención, “lo importante es el otro y sus circunstancias” (Rubio, 2006: 250). Su viaje se estructura a partir de una matriz de significación básica: la experiencia de contacto con el otro como fuente de conocimiento. Como señala Gasquet, “la estructura de esta representación simbólica del viaje (como alegoría del conocimiento) apenas varió a través de los siglos, las distintas generaciones, culturas y civilizaciones. El hombre parte del principio de ignorancia para avanzar hacia la luz del conocimiento” (Gasquet, 2006: 34).

Un viaje muy parecido, pero en realidad distinto, es el que realiza Javier Reverte en *El sueño de África*. También se trata de un periodista, pero sus días en África no forman parte de su experiencia laboral, sino que constituyen la realización del deseo personal. Reverte se declara enfermo de viaje: “cuando el veneno de viajar entra en tu sangre, no es preciso ir en busca de nada y hay que emprender camino” (Reverte, 2004: 20). Su estancia en África, además del cumplimiento de un gran sueño, es un tipo de misión vital que se ha propuesto. Su viaje, como todos los viajes, se relaciona con el conocimiento, pero parece que se trata de otro tipo de saber. En Kapuściński todo es una sorpresa, un choque entre un hombre que pertenece a un país de fronteras cerradas⁴ y el mundo nuevo. En cambio, Reverte sabe mucho de la realidad que va a visitar. No obstante, se trata de una preparación enciclopédica conseguida a través de muchos libros leídos sobre el tema. De esta forma, mientras que Kapuściński se queda observando cómo a una viejecita se le caen y derraman los únicos granitos de arroz que tiene, Reverte cuenta la historia del fundador de Kampala o comenta el reinado de Mwanga II. El reportero polaco observa, pero intenta no juzgar, sabe que en estancias tan cortas no es capaz de conocer y entender bien una cultura. Estos términos valorativos imposibles de imaginar en Kapuściński sí están presentes en la forma de ver de Reverte el cual habla de “la hortería Abidján, la pretenciosa Libreville, la cursi Yaundé, la caótica Dakar” (Reverte, 2004: 36). Se podría afirmar, siguiendo la terminología de Augé, que mientras que Kapuściński descubre y todo le parece nuevo y fascinante, Reverte reconoce, compara la realidad con el modelo que tenía de ella, modelo construido a base de una extensa bibliografía que se cita al final de la obra. Además, junto a los títulos de las obras consultadas por el autor para la creación de su libro, aparecen varias páginas del índice onomástico y un glosario de términos. De esta forma, el autor se muestra como

⁴ Polonia en la época de la dictadura comunista.

un especialista del tema que trata. Mientras que en Kapuściński el conocimiento es el fruto del contacto con el otro, en Reverte el saber es algo previo al viaje y su recorrido se entiende como una especie de revisión de los lugares africanos de la mitología europea, de allí la conexión muy tan fuerte con la historia

3.2. Se escribe como se viaja. Huellas y representaciones de la transformación subjetiva en la escritura.

Personaje que escribió estas notas murió al pisar de nuevo
tierra Argentina, el que las ordena y pule, "yo", no soy yo;
por lo menos no soy el mismo yo interior.
ERNESTO CHE GUEVARA

Como se ha podido ver, las ideas de rebelión, libertad y conocimiento son centrales en las ideologías del viaje que estos autores construyen. Pero si hay un elemento que todos ellos comparten, y que de alguna forma es el centro y moto de la representación de la experiencia viajera, es la transformación subjetiva y sus efectos en la enunciación narrativa. Las experiencias de todos los protagonistas se estructuran a partir de una matriz de significación básica: el desplazamiento geográfico como metáfora del desplazamiento interior. El viaje como nacimiento puede considerarse ya un tópico: "Viajar tiene algo de nacimiento" (Reverte, 2004: 32), "Cada iniciación implica un rito de viaje (fuera de sí mismos, hacia los otros) y cada viaje es en una cierta manera iniciático" (Augé, 2006: 14), "más que un descubrimiento, el viaje es la prolongación de un sueño, la promesa de cambiar literariamente el mundo, la promesa de volver a nacer" (Gasquet, 2006: 61). Muchas veces se compara el hecho de escribir un libro y viajar. La primera parte de la obra de Reverte *El sueño de África* empieza con una cita de Graham Greene: "escribir un libro o viajar permiten huir de la rutina diaria, del miedo al futuro", Augé también relaciona estas actividades, pero haciendo hincapié en el poder transformador que tienen ambas experiencias " [...] el viaje y la obra se identifican, son lo mismo, ya que quien hace el viaje o escribe la obra no es el mismo que en su origen o piensa que no es el mismo antes y después de realizarlo" (2006: 13). En el caso del escritor viajero se trata de una transformación doble que procede del hecho de realizar un viaje y a la vez crear una obra. Se podría decir que se escribe como se viaja y la manera de viajar está reflejada en la manera de construir el discurso. La forma de narración es, por tanto, un síntoma del modo de encarar, conceptualizar y experimentar el viaje.

En este apartado también es posible analizar las novelas en dos grupos. Mientras que *Diarios de motocicleta* y *En el camino* se caracterizan por su acción rápida, sucesiones inmediatas de imágenes y falta de pausas descriptivas, en *El sueño de África*, *Viajes con*

Heródoto y *Hacia rutas salvajes*, destaca la intertextualidad, las digresiones de los autores y una acción mucho más lenta.

Piglia señala que *Diarios de motocicleta* de Che Guevara y *En el camino* de Jack Kerouac son obras que no solo comparten la misma ideología, sino también guardan mucha relación en la forma de narrar la experiencia. El crítico hace hincapié en que la época de Guevara y Kerouac es el momento en el que “se define otra idea de lo que es ser un escritor o formarse como escritor” (2005: 114). La característica fundamental de esta nueva forma de crear es la unión entre el arte y la vida, como lo explica el propio Piglia: “Se trata de unir el arte y la vida, escribir lo que se vive. Experiencia vivida y escritura inmediata, casi escritura automática” (2005: 114). Por esta razón, en ambas obras se observa una acción muy rápida y una sucesión inmediata de imágenes, ya que apenas hay digresiones o pausas narrativas. Se nota la relación del arte (la narración) y la vida, porque el ritmo narrativo corresponde al ritmo al que se recorre el camino, la importancia de no pararse en las descripciones largas, pasar de un suceso a otro, equivale al deseo de los viajeros de captar cada momento de su travesía. El ritmo narrativo se detiene solo en aquellas escenas que pueden, de algún modo, alegorizar la transformación subjetiva como efecto de la experiencia viajera. De esta manera, analizando ambas obras se ve que su forma de construir la experiencia en la escritura es muy parecida.

Como ya se ha adelantado, en *Diarios de motocicleta* de Che Guevara las imágenes de los sitios visitados y la gente conocida se suceden rápidamente. El tiempo del relato es más breve que el de la historia. No obstante, hay momentos en lo que el ritmo de la acción cambia. De repente una escena aparece descrita con mucho más detalle. Estos momentos resultan fundamentales porque es allí donde se puede observar un cambio en la postura del protagonista, el ritmo se detiene porque se construye la identidad del viajero. Juan Antonio Díez señala la transformación constante que acompaña a Guevara en su recorrido:

La identidad también se va construyendo en el viaje y en el texto. El Che viaja, escribe notas en un diario y luego las reescribe: en cada paso se transforma. La identidad es móvil y voluble, se modifica; escapa constantemente de las definiciones y se sitúa en relación con los otros sujetos, frente al texto y frente al discurso mismo. (2006: 43).

La transformación personal del protagonista está indisolublemente unida a las cuestiones político-sociales. Piglia comenta que el camino hacia América Latina le lleva al joven hacia la política, ya que Guevara “sale al camino a buscar la experiencia pura y encuentra la realidad social” (2005: 122). Por esta razón, “el viaje es también un recorrido por ciertas figuras sociales” (Piglia, 2005: 122). Los encuentros con las víctimas de las desigualdades sociales son las distintas estaciones en el camino de Guevara. Entre ellos, tal vez el más característico es el encuentro de Guevara con el matrimonio de obreros chilenos que, según el joven, representan una clase social amplia y omnipresente “El matrimonio

aterido, en la noche del desierto, acurrucados uno contra el otro, era una viva representación del proletariado en cualquier parte del mundo” (Guevara, 2005: 114). Es también durante este encuentro cuando se da cuenta de la postura que quiere representar en esta realidad llena de injusticias “fue esa una de las veces en que he pasado más frío pero también, en la que me sentí más hermanado con esta para mí extraña especie humana” (Guevara, 2005: 114). Además, al conocer los problemas del proletariado se hace todavía más consciente de la existencia de otros grupos menospreciados y oprimidos “las facciones semiindígenas del encargado y sus ojos brillantes del entusiasmo y de fe en el porvenir es otra de las piezas del museo, pero de un museo vivo, mostrando una raza que aún lucha por su individualidad” (Guevara, 2005: 168). También reconoce su propia ignorancia y su imposibilidad de interactuar con representantes de otras culturas “[...] creímos que eran vendedores de canastas de mimbre [...] “Mi no querer comprar, mi no querer”, le decía yo, y así por el estilo hubiera seguido hablando, si Alberto no me recuerda que nuestros interlocutores eran quechuas y no parientes de Tarzán de los monos” (Guevara, 2005: 172). No obstante al enterarse de que los supuestos vendedores son, en realidad, los propietarios de los animales robados que los jóvenes médicos habían recibido como regalo, Guevara los devuelve en seguida. Tiene muy claro a qué lado del conflicto quiere estar, se niega a gozar de los privilegios que conlleva la injusticia con otro hombre. Durante todo el viaje conoce una realidad totalmente nueva, se da cuenta de la pobreza que domina la vida de muchos individuos y su vocación de médico no le deja pasar indiferente ante las desgracias de los leprosos. Pero tal y como indica Jaume Peris Blanes (2010: 8) lo que realmente cambia al sujeto no es el conocimiento nuevo en sí, sino la propia experiencia del viaje que siempre conlleva la adquisición de este conocimiento y la transformación del individuo que lo realiza.

No se trataba de que el sujeto adquiriera un saber a lo largo del viaje, sino de que esta adquisición de saber que sea la experiencia viajera cambiaría para siempre la titularidad del sujeto que se hacía cargo de ella. Esto es, que la propia dinámica del viaje, independientemente de los conocimientos que en ella se adquirieran, producía un sujeto nuevo, inexistente anteriormente y articulado en torno a elementos que antes no estaban presentes en él. (Peris Blanes, 2010: 8).

Este poder de la experiencia del viaje se observa en la dificultad de transformar los apuntes del camino en el relato del viaje. Guevara toma unas notas a lo largo de su viaje y a partir de ellas quiere escribir su relato. No obstante, como comenta Piglia, el joven se da cuenta de que entre la inmediatez de la experiencia y el momento de la elaboración se ha producido una transformación subjetiva. El personaje que empezó el viaje no es el mismo que lo acabó al igual que quien preparó las primeras notas para fijar la experiencia no es el

mismo que las reelaboró. El narrador es consciente de este cambio y advierte de él a los lectores “Los dejo ahora conmigo mismo; el que fui” (Guevara, 2005: 52).

La misma estructura narrativa se observa en la obra de Kerouac *En el camino*. En un vaivén de acontecimientos, sensaciones y experiencias, el ritmo se detiene para dar lugar a las reflexiones del protagonista, consciente del cambio que se está produciendo en él “ [...] miraba hacia el techo lleno de grietas y auténticamente no supe quién era yo durante unos quince extraños segundos. No estaba asustado; simplemente era otra persona, un extraño, y mi vida entera era una vida fantasmal, la vida de un fantasma” (Kerouac, 1983: 31). Sal Paradise experimenta una transformación personal y sabe que su compañero de viaje tampoco es siempre el mismo “todo esto era hace muchísimo, cuando Dean no era del modo en que es hoy” (Kerouac, 1983: 13). La forma de vivir que escoge el protagonista se refleja en la estructura de la obra. Durante una parte del año, Sal lleva una vida tranquila de escritor pero, como él mismo confiesa, volver a la carretera es inevitable “siempre que llega la primavera a Nueva York no puedo resistir la llamada de la tierra que llega soplando por el río desde Nueva Jersey, y tengo que irme” (Kerouac, 1983: 327). Por esta razón, se puede observar que los primeros capítulos empiezan con la partida del protagonista y acaban con su vuelta a casa. Cada capítulo es una historia al igual que lo es cada viaje.

Del viaje como un antes y un después habla también Javier Reverte que está convencido del poder transformador de África: “y África los cambió a todos, haciendo de Livingstone un explorador, de Baker un formidable narrador de historias, de Burton un neurótico vagabundo, de Speke un héroe trágico y de Stanley un conquistador” (2004: 24). Él mismo se da cuenta de su propia transformación: “pero me sentía muy diferente a como era cuando salí de Kampala. Al menos, me parecía verlo todo de otra manera, incluso el aspecto de la ciudad. Un viaje que logra cambiarte es un buen viaje” (2004: 428). Se podría decir que la estructura de la obra es circular: empieza en Kampala y acaba allí. Esta estructura da cuenta de la transformación del sujeto, ya que la ciudad a la que se vuelve una vez recorridos otros países, solo aparentemente es la misma. Como el protagonista ha cambiado, también se ha modificado la imagen que tenía de Kampala. Reverte viene siguiendo las huellas de los grandes exploradores, África es para él lo que Alaska para Chris McCandless, un continente que ejerce una fascinación inexplicable, un espacio “diseñado para el espíritu romántico de aventura” (2004: 23). No obstante, lo que descubre es una muestra de la ideología del viaje dominante en la época actual.

Al pie de Kilimanjaro hay grandes vallas publicitarias en las que Coca-Cola da la bienvenida a los recién llegados. Los pigmeos de la selva de Ituri y los masai de las tierras altas de Tanzania y Kenia se disfrazan para los turistas con sus ropas tradicionales y reclaman dólares a cambio de dejarse fotografiar. (2004: 32).

Sin embargo, al mismo tiempo entiende también el verdadero sentido de su propio recorrido: lo que decide del carácter de cada viaje es la postura de quien lo realiza, ya que no es posible luchar contra el desarrollo de la civilización. Ante la omnipresencia de la gran aldea, lo único que puede modificarse es la forma de entender el viaje. Según Reverte, es necesario dejar las aventuras exóticas de las tierras lejanas y vírgenes, ya que estas ya no existen, y centrarse en la búsqueda de la aventura interior „ pero el viaje puede seguir siendo aventura porque aventura es el recorrido de los sueños” (2004: 429), pues “Se viaja ahora, en todo caso, para perseguir una idea que alentaste, o para sentirte a ti mismo pisando el lugar que has soñado ver” (2004: 429).

Reverte descubre al mismo tiempo la importancia del acto de escribir: “Creo que hay que viajar siempre, ponernos a prueba ante lo inesperado [...] y luego escribirlo, para que otros sueñen, para mantener viva la ficción del existir y el anhelo de eternidad” (2004: 429). La escritura sirve entonces, no solo para entender los motivos de su propio viaje, sino también para contagiar a los demás de la pasión por viajar, por descubrir, por conocer. ¿Cómo es esta escritura en la obra de Reverte? En la narración se cruzan dos planos: por un lado el viaje del autor y por el otro todas las reflexiones que hace acerca de los sitios visitados. Muy frecuentemente aparecen largas pausas descriptivas que suelen estar llenadas de intratextos. Los intratextos en *El sueño de África* son fragmentos de obras enciclopédicas que permiten al autor comentar la historia del sitio que ve o la biografía de los personajes históricos relacionados con este lugar. De esta forma, se podría decir que el intratexto en la obra de Reverte no provoca la transformación del sujeto, es secundario, sirve para documentar el saber expuesto. Debido a estas pausas descriptivas, el tiempo del discurso es mucho más largo que el tiempo de la historia (por ejemplo, al principio de la obra el viaje en taxi se extiende a muchas páginas). El recorrido que se realiza está planificado (aunque no siempre se pueda seguir el plan), estructurado, al igual que la narración, que sigue un orden cronológico, sin saltos temporales o cambios estructurales bruscos.

La existencia de dos niveles narrativos también se observa en *Viajes con Heródoto* de Ryszard Kapuściński. El periodista polaco relata su doble travesía. Por un lado, se trata del recorrido que hace como corresponsal del periódico y por otro lado es la búsqueda apasionada de las rutas trazadas por Heródoto. No obstante, distinguir entre un nivel extradiegético y otro intradiegético resulta muy complicado. Como explica el propio autor, muchas veces él mismo no sabe cuál de ellos es más real, cuál considera más auténtico. La historia del griego empieza a formar parte del recorrido de Kapuściński. Las reflexiones sobre la naturaleza del primer historiógrafo, el intento de ver con sus ojos y entender con su lógica, se convierten en una parte inseparable de cualquier movimiento del reportero. Igual que en la obra de Reverte, la presencia de las pausas descriptivas es también una

característica evidente en la narración de Kapuściński. No obstante, como ya se ha adelantado, la información que contienen es mucho más personal y subjetiva, se diferencia claramente de las aportaciones enciclopédicas de Reverte. El periodista polaco, además de su propio viaje y las reflexiones relacionadas con lo vivido, se centra en la obra de Heródoto y las ideas que le sugieren las descripciones del griego. Se trata de dos realidades que se funden en una única historia. El intertexto, la obra de Heródoto, resulta fundamental, ya que en torno a él se construye el texto de Kapuściński, es el punto de partida para toda la narración. Reflexionando sobre la forma de ser del griego, su manera de escribir, su visión del mundo, Kapuściński se hace consciente de que es el tipo de investigador que él mismo quiere ser. Heródoto es modelo de escritura y ejemplo moral para Kapuściński, de la misma forma que lo será el autor polaco para Armada. Los viajes con Heródoto son un camino hacia su propia vocación de reportero, de historiador, de relator de lo realmente importante. En algunos momentos la narración parece subordinada a la historia del griego igual que lo está el recorrido del periodista.

De la misma forma que los fragmentos de la obra de Heródoto en el texto de Kapuściński, en la historia de Chris resultan fundamentales los intertextos y reflexiones de Krakauer. Gracias a los pasajes subrayados por McCandless el lector puede imaginarse la forma de ser del protagonista, que supuestamente se identifica con lo leído: “quería movimiento, no una existencia sosegada. Quería emoción y peligro, así como la oportunidad de sacrificarme por amor. Me sentía henchido de tanta energía que no podía canalizar a través de la vida tranquila que llevábamos -Tolstoi” (2008: 19). Realmente la historia de Chris es un collage de muchas formas literarias. Además de los fragmentos de libros, aparecen las cartas que el joven escribe a sus amigos y las notas de su diario. Estas permiten al lector ver la transformación que se ha llevado a cabo en el protagonista. Mientras que en la carta a un amigo suyo le asegura “No necesitas tener a alguien contigo para traer una nueva luz a tu vida” (2008: 51) en las reflexiones posteriores domina la idea de “La felicidad sólo es real cuando es compartida” (2008: 150). Asimismo, se citan opiniones de los lectores que han conocido la historia de McCandless gracias al informe de Krakauer. De esta forma, en el discurso del periodista, aparecen otras voces, convirtiendo su obra en un espacio polifónico. Junto a los que admiran el valor y principios morales de Chris, aparecen aquellos que consideran su viaje el capricho de un niño de familia acomodada. Krakauer recurre al collage intertextual para presentar la historia de Chris de la forma más fiel posible buscando todos los textos que pueden hacerla más clara. Los distintos intertextos se complementan como piezas de puzzle, para dar una imagen completa, o al menos, con la menor cantidad de lagunas posibles.

Junto a los intertextos, en *Hacia rutas salvajes*, se inserta la historia del propio Krakauer. Esta, no hace más completa la historia de Chris, pero resulta importantísima. La

descripción del intento de coronar el Pulgar del Diablo por el joven Krakauer, no solo muestra lo cercana que resulta su postura respecto a la de Chris, sino también permite al propio autor entender la motivación de aquella época comprendiendo mejor las razones de esta decisión. Pensar sobre Chris le hace posible sumergirse en la reflexión sobre sus propios valores “de hecho, había logrado inculcarme un sentido de la ambición profundo y ardiente, solo que ese sentido de ambición se había concretado en una meta que no era prevista. Jamás comprendió que el Pulgar del Diablo representaba lo mismo que la facultad de Medicina, solo que distinto” (Krakauer, 2008: 121-122).

Como se ha podido ver, en todas las obras analizadas el sujeto intenta construir su identidad desde su lugar inestable (el personaje y el relator de su propia historia) y desde el interior del proceso de transformación. Independientemente de la forma de narración que escoja, siempre aparece la tensión entre las posibilidades del lenguaje y la dimensión inabarcable de la experiencia transformadora.

3.3. Viaje, violencia y autorreflexividad en *Cuadernos africanos*

Esta tensión, presente en todas las obras mencionadas, se lleva al extremo en el texto de Alfonso Armada *Cuadernos africanos*. Este, en su propia forma, escenifica la dificultad de construir la experiencia del viaje en la escritura. Armada recurre a técnicas vanguardistas (la violencia de forma directa) pero esto no se debe a una decisión estética sino que es el efecto de la imposibilidad de construir el discurso de otra forma. De la misma manera, la intertextualidad omnipresente en la obra no tiene la misma función que en los textos anteriores. En el caso de Armada, el hecho de que recurra a la estructura del collage se relaciona con la dificultad de afrontar la experiencia del viaje. Este collage puede entenderse como síntoma de la dispersión subjetiva. Le resulta imposible construir un discurso independiente, totalmente coherente y cohesionado. Su propio texto ya es un collage de trozos de la realidad expresada de distintas formas, a través de los artículos y reportajes publicados en *el País* y los diarios íntimos del autor. A estos les añade fragmentos de obras y reflexiones de otros autores. La idea de África como corazón de las tinieblas está presente a lo largo de todo el texto de Armada y la influencia intertextual de Joseph Conrad es evidente. Además, se hace referencia al otro intertexto, el artículo de Kapuściński titulado justamente *África: el corazón de las tinieblas*. Parece que estar en África, independientemente del momento histórico y de quien realice el viaje, siempre supone bajar al corazón de las tinieblas. Asimismo, Armada habla del diario que el pintor mallorquín Barceló escribió en Malí, para luego comentar algunos pasajes de los escritos de Albert Camus, mencionando también a Javier Reverte y su *Vagabundo en África*.

La imposibilidad de describir la realidad que va conociendo está presente a lo largo de toda la obra “no sé muy bien para qué sirve la pluma” (1998: 37). El autor se pregunta

constantemente por el sentido de su vocación de periodista en un mundo sumergido en el dolor, donde no existen formas de reflejar tanto sufrimiento. Armada ve la gran paradoja de su trabajo: en una realidad que hace pensar que la existencia carece de sentido y el ser humano no puede controlar sus emociones, es difícil pedirle que domine su lenguaje “hay noches africanas en que siento que he perdido todo: mi coraje, mi rabia, mi ambición. Mi sintaxis” (1998: 72). A veces resulta necesario volver a aprender la propia lengua “En Mozambique. Escribo. Como si aprendiera una lengua para volver a jugar” (1998: 96). El autor confiesa que no estaba preparado para lo que ha visto en Ruanda⁵, podía intentar imaginarse dolor, sufrimiento, sangre, pero nunca ese dolor, ese sufrimiento y esa sangre ruandesa despilfarrada por doquier. El lenguaje del protagonista, como él mismo, tampoco estaba preparado. La crisis del narrador y la descomposición de su lenguaje son paralelas: frases breves, entradas del diario que a veces ni siquiera superan unas líneas, intentos de describir el día para luego resumirlo solo en una palabra “Jueves-cansancio, Viernes-la lentitud” (1998: 35). Seguro que se podría decir algo más, pero ¿cómo? Abundan estructuras paralelísticas. Estas, unas veces subrayan esta imposibilidad de reaccionar ante la tragedia “Esto no son más que retales. Ni siquiera palabras. Ni siquiera sentimientos. Ni siquiera un pálido “Dios mío”” (1998: 37), mientras que otras veces hacen todavía más evidente la desesperación del sujeto “porque ya bajé al corazón de las tinieblas. Porque he decidido volver a casa. Porque no voy a volver a quedarme. Porque ni siquiera me queda el derecho a llorar” (1998: 37). Estas frases breves, con una estructura casi idéntica, parecen ser una forma de ordenar los pensamientos por parte del autor, de sacar algo en claro no solo del caos ruandés sino también de su propio caos interior.

A pesar de ser consciente de la imposibilidad de expresarlo todo, el autor está convencido de la necesidad de buscar formas literarias capaces de hacerlo. Este esfuerzo por apurar las posibilidades del lenguaje, incluso descomponiéndolo, está presente a lo largo de toda la obra de Armada. Se escogen formas de escribir sorprendentes, inquietantes, desconcertantes, pero cuyo objetivo es no dejar indiferente al lector. Las irregularidades narrativas responden a este deseo de encontrar el lenguaje adecuado para transmitir lo que en realidad resulta imposible de transmitir. En el libro lo más frecuente es la focalización interna fija. No obstante, hay momentos en los que el autor deja hablar a otras voces, permitiendo la polifonía. Esto pasa cuando, en uno de los artículos, presenta dos visiones opuestas de la lucha, argumentos de las dos partes del conflicto, dos cuadros independientes. Por un lado, habla del joven que cree en los derechos de los católicos del Sur para luego pasar inmediatamente a la otra cara de la moneda: la visión de los del Norte.

⁵ La masacre de la población tutsi llevada a cabo por los extremistas de la población hutu de Ruanda en 1994.

El narrador hace ver que en cada guerra, más que pérdidas abstractas, cifras elevadas o preocupantes estadísticas, se trata de muertes de personas.

David Deng es negro como la noche y no estuvo nunca en Jartum. Tiene 17 años, la cabeza descubierta, el pelo ensortijado y un Kaláshnikov en las manos. Dice que es miembro de la etnia dinka, católico, y que se alistó voluntariamente en la guerrilla del Ejército Popular de Liberación de Sudán (SPLA) para luchar "contra la opresión de los musulmanes del norte". [...] No sabe nada de Haua.

Haua es Eva. Haua Hassan Adam es oscura como el atardecer y no estuvo nunca en Bunio. Tiene 23 años, la cabeza cubierta con una *tarha* (velo blanco) -que, sin embargo, permite adivinar el pelo ensortijado- y un Kaláshnikov en las manos. Dice que es árabe, musulmana, y que se alistó voluntariamente en las Fuerzas Populares de Defensa (las *milicias islámicas*) y que le gustaría "ir al frente", porque cree en la *yihad* (guerra santa islámica). [...] No sabe nada de David. (1998: 146-147).

Al final, Armada junta las dos historias, mostrando la verdadera tragedia de este conflicto ideológico: el encuentro entre los jóvenes puede acabar solo en la muerte de uno de ellos.

Haua Hassan y David Deng, dos jóvenes que no se han visto nunca, con la cabeza encharcada de patria y de religión, acaso estén condenados a matarse por Sudán si sus jefes no terminan de entenderse. De momento, ella monta y desmonta su Kaláshnikov en un cuartel de Jartum mientras él la espera en una trinchera de Bunio. (1998: 150).

Este rápido cambio en la focalización y presentación de la guerra a través de la mirada de dos jóvenes de bandos enemigos, rompe con las expectativas del lector sorprendiéndolo e impactando.

Las reflexiones metaliterarias que atraviesen el texto, permiten al autor entender no solo el sentido del viaje, sino también la transformación subjetiva que se va produciendo a lo largo del mismo. Armada, sumergido en un mundo de violencia y lucha, rodeado por un mar de sangre e imágenes de destrucción, replanteándose constantemente el sentido de su trabajo, está escribiendo siempre y a pesar de todo. Escribe porque sabe que "si había ido allí era para contarlo" (Armada, 1998: 11). Le resulta imposible renunciar a la búsqueda de mirada atenta hacia el continente abandonado. De esta forma, la escritura es el motivo del viaje y lo que lo justifica. El periodista siente una doble necesidad de contar lo visto. Por un lado se trata de una parte de su trabajo como reportero, su obligación de traer información, pero por otro lado también, o quizás sobre todo, la necesidad moral de informar al mundo del genocidio que se está produciendo en los países que visita, la necesidad de no dejar que se olvide lo pasado "Un diario es un registro contra la muerte, aunque dé cuenta de ella. Un

diario es una memoria contra el tiempo y contra todas las asechanzas. Por eso escribo esta noche, antes de que amanezca, y sea Somalia, y no tenga tiempo” (Armada, 1998: 115). En esta lucha por no olvidar, por conservar la memoria de lo pasado, su modelo del reportero es Kapuściński. Armada habla de él como “un escritor que no se resigna a que todo esté escrito o que todo debe ser escrito bajo la misma óptica” (1998: 14). Otra prueba de que la escritura y la forma de ver el mundo van indisolublemente unidas es el hecho de que el periodista polaco no es solo un modelo del escritor, sino que a la vez constituye para Armada un modelo moral, de postura y de sensibilidad.

Ryszard Kapuściński me enseñó a ver lo que de verdad vale la pena, y lo que es un periodista, y lo que no es: me enseñó a no perder de vista eso que a veces los periodistas perdemos de vista: que somos seres humanos y que nada humano nos debe ser ajeno, y que el ser testigos no nos hace más importantes, y que debemos servirnos de esta mirada tan cercana sobre la historia en marcha para entender lo que somos, para intentar contarlo con toda nuestra pasión y con toda nuestra pasión descifrarlo. (1998: 410).

Ambos periodistas critican la “reedición contemporánea del colonialismo” (1998: 17) considerando indigna la visión de que todas las desgracias del continente africano se deben a su falta de civilización. Armada, de alguna forma, también es un rebelde: su escritura le sirve para denunciar la política hipócrita del resto del mundo hacia África “después de dos años de políticas erradas, de tomar partido por unos clanes frente a otros, de gastar miles de millones de dólares, de perder a decenas de cascos azules y matar a varios centenares de guerreros y civiles somalíes, la ONU y EEUU han huido”. Frente a la omnipresente visión deformada y falsa de la realidad africana, el reportero se siente responsable de revelar lo que de verdad oculta este mundo desconocido.

La construcción del relato sobre el sufrimiento afecta irreversiblemente al sujeto “contarlo y salir con vida. Como si se pudiera contar el infierno y salir indemne” (Armada, 1998: 115). Armada es consciente de que *salir indemne* es imposible, el viaje a través de la muerte deja una marca imborrable y la transformación subjetiva del narrador está muy visible “El cielo está gris. De mí no sé decir. Algo se va cerrando en mi interior, como si el corazón fuera una roca caliza, y todavía no me atrevo a poner la mano en su dibujo” (Armada, 1998: 42). El autor también se hace cada vez más consciente de la realidad de los lugares que visita. De no saber nada sobre ellos, pasa a entenderlos un poco mejor “penúltima noche. No la del 24, cuando compré un mapa de Mozambique y aún no sabía lo que era este país” (Armada, 1998: 97). Armada representa esta concienciación a través de una imagen metafórica: el continente del que no sabía nada, que era un espacio en blanco en su conocimiento general, un espacio vacío, empieza a tener su propio mapa, con contornos cada vez menos borrosos y mejor definidos, pasando a formar parte del bagaje

vital del protagonista “África que apenas siete meses no existía, es ahora un mapa lleno de puntos luminosos” (Armada, 1998: 103).

Esta huella imborrable que supone la experiencia del viaje en la vida del sujeto, se evidencia en la narración con la aparición del relato repetitivo, contando varias veces lo que en realidad ha ocurrido solo una. La imagen del brazo que se movía en la masa de cadáveres pidiendo desesperadamente la ayuda que nadie le prestó, persigue al narrador a lo largo de toda la obra. La reflexión sobre su propia cobardía, sobre el intento de apartar la vista y justificar su postura, es omnipresente. Se podría decir que con esta escena empiezan *Cuadernos africanos* y con ella terminan. El narrador no sabe vivir con la responsabilidad que supone no hacer nada viendo cómo se está perdiendo una vida.

Otra imagen que se repite y marca todo el recorrido del narrador es el camino de tierra roja: por un lado la senda de la infancia y por el otro, el africano. Parece que se trata de dos caminos paralelos que el autor recorre al mismo tiempo. Para Armada, solo en África es posible encontrar el camino de regreso a la infancia, pues andar entre los senderos africanos es buscar el camino hacia la comprensión de sí mismo “y ahora busque en el corazón de África a un niño que estaba perdido” (1998: 10). Las asociaciones entre África e infancia son constantes y al igual que la imagen de un brazo entre los cadáveres, estas también marcan el desarrollo de toda la obra. Conforme va avanzando la acción, el lector ve cómo el narrador es cada vez más consciente de la relación existente entre ambas realidades. Empieza con las reflexiones en torno al gran parecido entre los caminos de la infancia y los que recorre en África “No había vuelto a encontrarme con una tierra tan roja (por el vino, por la sangre, por la arcilla) como la de mi lejana infancia hasta que me adentré en los senderos de África” (Armada, 1998: 10). ¿O quizás junto a estos dos caminos independientes hay un tercer camino que conecta los dos anteriores?

Busco dentro de mí ese camino de tierra roja que lleva de un lugar a otro: [...]El camino amargo de los días de la infancia triste (la del pequeño cielo familiar) y el camino brutal que llevaba a la misma muerte en una parroquia de Ruanda: a mi propia cobardía a la hora de enfrentarme al mal. (1998: 12).

Al final parece que todo es un solo camino, largo y difícil, que conecta la lejana infancia con el presente africano, es un continuum, dos etapas del mismo trayecto. Junto a esta conclusión se encuentra también la respuesta al sentido del propio viaje. La obra es un camino que tiene que recorrer el narrador para saber por qué ha decidido seguir este destino doloroso. Se observa que al principio de su libro el autor no sabe responder a la pregunta que le formula una amiga “¿qué buscas en el horror? ¿De qué te redime?” (1998: 42). Cree que no se trata de redención, pero ¿de qué se trata entonces? Ya desde el principio se va apuntando que siendo el testigo de este tiempo, su obligación es contar lo visto, la escritura es a la vez la causa y la consecuencia del viaje. No obstante, en la parte final

completa esta reflexión comentando la bibliografía de Simone Weil según la cual “solo la desgracia puede hacer conocer la verdad de la existencia, la verdad completa y absoluta” (Armada, 1998: 419). Por lo tanto, según Weil, ser consciente del sufrimiento y con esto sufrir, es una decisión moral, una forma de entender mejor la complejidad de la existencia humana. Armada no rechaza esta hipótesis, más bien se inclina hacia ella, entrelazando definitivamente el camino de su infancia con el de África. Parecen ser dos realidades que no pueden existir una sin la otra. África ya no es un espacio en el mapa, forma parte del protagonista igual que su infancia „ Tal vez por eso vuelva sin cesar a África, a ese camino de tierra roja que va desde la bodega de mi abuela Emilia al corazón de unas tinieblas que no se disipan, pero que alumbran como el fósforo” (Armada, 1998: 419).

4. Conclusiones

Puede parecer que viajar es construir la experiencia para luego escribirla, pero en realidad, esta construcción tiene lugar dentro de la escritura. De esta forma, el propio acto de escribir es un proceso constructor de experiencia, una forma de tomar conciencia de la transformación subjetiva.

Según Augé “el viajero ideal intenta existir, formarse y nunca sabrá quién o qué es en realidad” (2006: 14). Esta identidad inestable es una característica del escritor viajero cuyo relato se estructuran a partir de una matriz de significaciones básicas: el desplazamiento geográfico como metáfora del desplazamiento interior, el viaje como conocimiento, rebelión y búsqueda de libertad. Reverte declara que “viajar no es [...] un deporte hecho para los que están seguros de lo que son, qué quieren y adónde van. [...] está hecho para aquellos que no saben muy bien hacia dónde se dirigen ni conocen con exactitud lo que buscan” (2004: 32). De esta manera, la escritura se revela como una herramienta a través de la cual este sujeto inestable, en crisis constante, se recompone a sí mismo mediante el poder de la palabra (Taban Lo Lyong en Armada, 1998: 124). Se podría creer que el escritor escribe porque entiende, pero en realidad escribe para entender. El acto de escribir es lo que le permite la comprensión de su propia experiencia: escribir, muchas veces, no es compartir el conocimiento sino llegar a este saber, no es mostrar el sentido sino llegar a este sentido: “cuando uno escribe piensa, vana, vanidosamente, que quizá tenga algo que decir. Y sueña que acaso alguien entienda y comparta páginas, párrafos, palabras[...]. Después de varios viajes a África puedo decir que he empezado a saber y a comprender” (Armada, 1998: 18). El relator viajero, escritor y personaje principal de su propia aventura, al construirla en la escritura, la analiza y la ordena. Los narradores de los textos analizados, gracias a la creación del relato de su propio viaje, se dan cuenta del verdadero significado que tiene esta experiencia. Kapuściński (*Viajes con Heródoto*) descubre su modelo de reportero y persona. Reverte (*El sueño de*

África) se da cuenta de que viajar es una experiencia interior independiente de las circunstancias. Che Guevara (*Diarios de motocicleta*) se transforma por la experiencia del viaje y el saber social que esta conlleva. Chris McCandless (*Hacia rutas salvajes*) empieza a comprender la importancia de la felicidad compartida, mientras que Krakauer (*Hacia rutas salvajes*) se da cuenta de que la ambición tiene mil facetas. Sal y Dean (*En el camino*) deciden no permitir que la rutina diaria subordine sus vidas, mientras que Alfonso Armada se dispone a seguir el camino doloroso hacia el corazón de las tinieblas. La escritura ha consolidado la experiencia del viaje llegando a formar parte de ella.

La ideología del viaje de todos estos autores está vinculada al nomadismo, mientras que el acto de escribir puede entenderse como un tipo de nomadismo intelectual (Gasquet, 2006: 65). El nomadismo y su variante intelectual se revelan pues como experiencias imprescindibles en la búsqueda de la verdad sobre uno mismo. Tal vez lo único que queda por decir es *adelante*, ya que, como es sabido, no hay adónde ir excepto a todas partes.⁶

⁶ La cita original “porque no había adónde ir excepto a todas partes” (Kerouac, 1983: 45).

Bibliografía citada

- Alburquerque, Luis (2006). "Los "libros de viaje" como género literario", Lucena, Manuel y Pimentel, Juan (eds.) *Diez estudios sobre literatura de viajes*. Madrid: CSIC: 67-89.
- Antón Clavé, Salvador. "La urbanización turística. De la conquista del viaje a la reestructuración de la ciudad turística". *Documents d'analisi geogràfica* (1998): 17-43.
- Armada, Alfonso (1998). *Cuadernos africanos*. Barcelona: Ediciones Península.
- Augé, Marc (1994). *Los "no lugares". Espacios de anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Augé, Marc (1998). *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Augé, Marc (2006). "El viaje inmóvil", Lucena, Manuel y Pimentel, Juan (eds.) *Diez estudios sobre viaje*. Madrid: csic: 11-15.
- Benjamin, Walter (1991). "El narrador" en *Para una crítica de la violencia otros ensayos*, Madrid: Taurus.
- Chatwin, Bruce (1997). *Anatomía de la inquietud*. Madrid: Anaya & Mario Muchnik.
- Diez, Juan Antonio. "De puño y letra. Algunas reflexiones en torno al Che, sus escritos y su época". *Nueva sociedad* (2006): 33-44.
- Gasquet, Axel (2006): "Bajo el cielo protector". Hacia una sociología de la literatura de viajes", Lucena, Manuel y Pimentel, Juan (eds.) *Diez estudios sobre literatura de viajes*. Madrid: CSIC: 31-66.
- Guevara, Ernesto (2005). *Diarios de motocicleta*. Buenos Aires: Planeta.
- Güiraldes, Ricardo (1996). *Don Segundo Sombra*. Universidad de Costa Rica.
- Kapuściński, Ryszard (2004). *Podróż z Herodotem*. Cracovia: Znak.
- Kerouac, Jack (1983). *En el camino*. Barcelona: Bruguera.
- Krakauer, Jon (2008). *Hacia rutas salvajes*. Barcelona: Zeta Bolsillo.
- Krotz, Esteban. "Viaje, trabajo de campo y conocimiento antropológico". *Alteridades* (1991): 50-57.
- Peñate Rivero, Julio (2009): *Camino del viaje hacia la literatura*.
- Peris Blanes, Jaume. "Viaje, experiencia y narración: de las notas viajeras de Guevara a *Diarios de la Motocicleta*". *Espéculo. Revista de estudios literarios* 46 (2010).
- Piglia, Ricardo (2005). *El último lector*. Barcelona: Anagrama.

- Pimentel, Juan (2006): "El día que el rey de Siam oyó hablar del hielo. Viajeros, poetas, ladrones", Lucena, Manuel y Pimentel, Juan (eds.) *Diez estudios sobre viaje*. Madrid: csic 89-107.
- Regales, Antonio. "Para una crítica de la categoría 'literatura de viajes' ". *Castilla: Estudios de literatura* (1983): 63-86.
- Reverte, Javier (2004). *El sueño de África*. Barcelona: DeBolsillo.
- Rodríguez Regueira, José Luis "Cultura y turismo en las sociedades posindustriales". *Gazeta de Antropología* (2002): 1-9.
- Ros, Fernando Antonio. "Tristes tópicos sobre el turista inocente". *Gazeta de Antropología* (2010): 1-11.
- Rubio, Pilar (2006): "Nuevas estrategias en la narrativa de viajes contemporánea", Lucena, Manuel y Pimentel, Juan (eds.) *Diez estudios sobre literatura de viajes*. Madrid: CSIC: 89-107.